

# ロマンティック・バレエにおける観客の受容 ～見える原理と見えない原理(2)

稲田 奈緒美

## 〈序〉

クラシカル・バレエ（アカデミック・ダンス）の様式は、両脚を股関節から外旋するアン・ドゥオール（解剖学的には、hip external rotation）を原理とするポジション、パ、ポーズ等の規範によって構築される<sup>(1)</sup>。1589年に出版されたトワノ・アルボーの『オルケゾグラフィ』（Arbeau, 1967:80-81）で、アン・ドゥオールに関する記述は既に見ることができ、1661年にルイ14世が創設した王立舞踊アカデミーにおいて、ピエール・ボーシャン（Pierre Beauchamps, 1631- 1705）がアン・ドゥオールを元に5つの足のポジションを制定し、様々なパを整理した<sup>(2)</sup>。これが今日まで続く、アカデミック・スタイル（あるいはクラシック・スタイル）であるdanse d'écoleの礎となる。当時使用されていたパに、現在でも使用されるパと同一名称を持つものもあるが、それを遂行するための技法は必ずしも同じではない。パの技法は、クラシカル・バレエの様式と共に、時代に応じて変化している。

1830年代、バレエの技法はトゥ・シューズの本格的な登場によって転機を迎える。同時代の芸術思潮であるロマン主義と平行して起こったこの時期の様式は、パリ、ロンドンを中心に隆盛し、後にロマンティック・バレエと名づけられた。現在まで続くクラシカル・バレエの基本的な上演様式（衣裳のチュチュ、シューズ、女性と男性の役割分担など）は、この時期に形成された様式から多くを引き継いでいる。

## ①先行研究

近年、ロマンティック・バレエについて多様な側面からの研究が盛んになっている。Lisa C.Arkinは、ロマン主義に伴って生じたナショナリズムと、作品に多用されたナショナル・ダンスとの関連を論じ（Arkin, 1997）、Joellen A. Meglin は、サン・シモン（Saint-Simon, 1760-1825）ら社会主義者に影響されて起こりつつあった、当時のフェミニズム言説を通じて論じた（Meglin, 1997）。また、Marian Smithは、従来まったく別個のものであったオペラ研究とバレエ研究を結び付け、バレエをヴィジュアル面のみでなく音楽面から分析し、物語性から抽象性への移行を示唆した（Smith, 2000）、（Smith, 2001）。これらは、主として批評、逸話、リブレット、さらに楽譜などの文献資料を材料としながら、物語の主題、プロットに潜む、ナショナリズム、フェミニズム等のサブテキストを浮かび上がらせ、ロマンティック・バレエの多義性を論証している。

このように新しい成果が上がる一方で、技法についての論考はあまりみられない。その傾向にあって、Sally BanesとNoël Carrollは「作品のテーマは単にプロットにあるのではなく、構造そのものにある」と考え、『ラ・シルフィード』の「振付けの構造」を分析している。その結果、シルフィードの主な技法として、ポワント・テクニック、小ジャンプ、プーレが列挙され、その性質はhover、skim、floatであったと論じている（Banes, Carroll, 1997:99）。しかし、これでも尚、具体的な技法と、それによって実現された動きの様式は判然としないままである。

ロマンティック・バレエの技法と様式について、研究の深化を阻んできた理由は、写真、動画等の映像資料の欠如である。そのため、印象批評的に使用された同時代のあいまいな言葉がそのまま利用され、また、後世の技法を投影しながら、遡及的に当時の技法が語られてきたケースも少なくない。技法の変化に伴って、様式に変化がもたらされるにも関わらず、具体的な技法を考察するのは困難だったのである。

## ②問題の所在

そこで、拙稿「ロマンティック・バレエとクラシック・バレエの技法とイリュージョン ～見える原理と見えない原理」(稲田,2003)では、ロマンティック・バレエに用いられた技法と、その技法に観客がみとめたイリュージョンを考察するために、当時盛んに出版されたリトグラフを分析して特徴的なパを推定し、現存する振付やメソッドと照応させた。さらに、19世紀末から20世紀初頭のロシアで完成されたクラシック・バレエについても、振付を分析してメソッドと照応し、ロマンティック・バレエと対比させることで、相互の特徴を際立たせた。(以下、一時代様式であるクラシック・バレエとの混乱を避けるために、クラシカル・バレエ全般を指す場合は、バレエと記す)

この分析で試みたのは、第一に個々のパの種類を導くだけでなく、パからパへとつながるアンシェヌマンのシンタクスに着目することによって、パの動きの質と、流れの特徴を推察することである。(但し、様々な技法のうち、ロマンティック・バレエの精髓である、妖精役に用いられたポワント・テクニックと跳躍の2種類のみに絞った<sup>(4)</sup>)

第二に、ダンサーの身体上に現れ、外部から他者が視覚的に容易に把握することが可能な技法と、ダンサーが身体内部で行なっている操作、意識などについての技法を、区別しつつ対応させることである。従来の先行研究、評論等で抽出され、語られてきた性質、特徴、原理の多くは、研究者や評論家が観客として、ダンサーの身体上に現れたものを見て導かれたものが専らだった。しかし、ダンサーの身体上に現れるものと、ダンサーが身体内部で行なっている操作、意識は一致しない。見られ、語られてきたバレエと、ダンサーが実際に踊るバレエを、わずかながらではあるが橋渡しする試みを行ったのである。

そのため、分析するに当たって「見える原理」「見えない原理」という区分と概念を導入した。「見える原理」とは、ダンサーが具体的な動きとして行なっている、バレエの技法＝「見える原理(1)」と、その結果生じるイリュージョン＝「見える原理(2)」からなるものである。「見えない原理」とは、ダンサーが技法とイリュージョンを実現させるために身体内部で行なっている操作(見える場合もあるが、一般的には見えにくい)である。

ところが、この研究で割愛したものに、技法とイリュージョンを成立せしめた社会的背景、文化的規範としての「見えない原理(2)」がある。それが、本稿の課題となった。

## ③研究目的

バレエの様式、技法の変化の要因について、かつての言説でしばしば語られてきたのは、特定の傑出したバレリーナや振付家、教育者個人の才能、功績に帰するもの、あるいは、シューズの改良<sup>(5)</sup>、衣裳の変化による<sup>(6)</sup>、身体の可動性の向上という機能面に帰するものであった。確かに18世紀末から19世紀初頭にかけての、ヒールなしのシューズ、小型化、軽量化された衣裳への転換によって、身体の可動性は大いに向上し、高度な技法が生まれた。しかし一方で技法の変化を、バレエを創出、供給する側の進歩、発展としてのみ捉えることは、バレエという上演芸術の全貌を捉える機会を逸する恐れがあるだろう。上演を支え、影響を与え、変化せしめているのは、それを見ている観客、社会でもある。観客という概念にも変化はあるが、その要求に応じてこそ、バレエは受容され、存続されてきたはずである。

ところで、近年のバレエ研究にはフェミニズム、ジェンダー論的観点を取り入れたものが増加し、前述したロマンティック・バレエの先行研究の枠組にも観点が活かされている。代表的な研究者であるLynn Garafolaは、ロマンティック・バレエ期にdanse d'écoleが厳しくジェンダー化されるようになったことを指摘し、その理由を、バレエが「女性について、女性が演じる、男性のための芸術」に変化したためであると論じている。18世紀まで、ダンスール・ノーブルが占有していた調和の取れたポーズ、滑らかに展開する動きをバレリーナが自分のものにするため踊りにlightnessとgraceという性質を与え、動く際に現れる力を弱めて見せたと論じている(Garafola,1997:4)。彼女の論に従えば、lightnessとgraceというロマンティック・バレエに特徴的な性質は、danse d'écoleの技法が孕む男性性としての力強さを隠蔽する手段として、新たに女性性の表象として付け加え

たものであると言換えることができるだろう。

これらの観点は、バレリーナのジェンダー、それを支える社会について考察する契機を与え、ロマンティック・バレエの新たな側面を発掘することに大きく寄与している。しかしその反面で、主体：男性：見る側と、客体：女性：見られる側という、二項対立へと論点が集約されるきらいがあることも指摘できよう。ロマンティック・バレエの特徴は、メイル・ゲイズ、窺視者、支配者としての観客の男性性と、見られ、パトロンによって庇護されるバレリーナの女性性、という図式のみに集約されるものではない。また、力強さが男性の属性であり、軽やかさと優美は女性の属性としてのみとらえられるものではないだろう。観客は決して男性だけでなく、さらに多様な階級に属している。その階級も固定的ではなく、社会、経済、政治体制の変動に伴って変化している。ロマンティック・バレエが生まれ、隆盛した時代のフランスとは、1830年の七月革命後、ルイ・フィリップの七月王制（1830～1848）、第二共和制（1848～1852）、ルイ・ナポレオンによる第二帝政（1852～1870）と、まさに社会、経済、政治体制の大変動を迎えていた時代であった。

そこで本稿では、ロマンティック・バレエの技法と様式を成立せしめた社会的背景、文化的規範としての「見えない原理（2）」を、多層的な観客の受容方法から考察する。ここで扱う観客の受容とは、作品の物語性と技法を柱とする上演の様式、さらに上演の場である劇場に対する観客の嗜好、願望の投影など心性的な側面である。その結果、バレエ史の一側面を新たに、かつ立体的に素描することが目的である。

## 1. ロマンティック・バレエの観客層

ロマンティック・バレエは、ヨーロッパのみならず、ロシア、北米を含む広範な領域で受容された。主要な観客像を描出するために、ここではその中心地であるパリ・オペラ座（1821年～1873年はペルティエ通り劇場、1875年以降はパレ・ガルニエ）に焦点を絞る。

### ①ヴェロンによるオペラ座民営化

オペラ座の前進である、王立舞踊アカデミー創設以来の観客であった貴族階級は、1789年のフランス革命、第一帝政、1814年の王政復古と、めまぐるしく変わる政治体制と、工業化、都市化による経済発展によって、徐々に力を失っていった。1830年の七月革命で、それは決定的となり、政治・経済の担い手となった新興の大ブルジョワが権力を掌握し、旧体制の支配層である貴族階級は衰退の一途をたどった。それに伴い、貴族は「イタリア座のほうにどんどん流れて」（ヴァルター、2000:75）いき、かつては貴族で占められていたオペラ座の観客席は、経済力豊かな新興の大ブルジョワに取って代わられることになる。「オペラ座の使命は社会と国家の繁栄を誇示すること」であったのに対し「イタリア座は、政治と無縁な娯楽の場であった」（ヴァルター、2000:92）ことから、オペラ座劇場という政治の場からも隔絶されつつある貴族階級の姿が浮かんでくるだろう。

このような観客層の変化にもかかわらず、オペラ座は従来のレパートリーを上演していたため次第に観客を失い、徐々に財政が逼迫していった。<sup>(7)</sup> 財政再建のため、1831年に民営化が実行され、その経営責任者（entrepreneurs）にルイ＝デジレ・ヴェロン（Louis Véron, 1798-1867）が就任する。経営が民主化されたとはいえ、国からの補助金支給は減額されながら継続され、内務大臣下のオペラ座監査委員会の監督下で様々な制約、義務が課せられていた。ヴェロンはダンサーの登用から新作の上演、ロージュ（栈敷席）など劇場設備の改善まで多岐にわたる再建策を講じる。それらは、新しい観客層が新興ブルジョワであることを的確に捕らえたヴェロンの戦略であった。彼のメモワール（『あるパリのブルジョワの回想』）には、以下のように記されている。「七月革命はブルジョワジーの勝利だった。勝利者である彼らがいまや欲しているのは、奢侈と娯楽だ。オペラ座をブルジョワのヴェルサイユにしよう。彼らはここにどっと押し寄せ、かつての貴族や王族の席に、先を争って座ろうとするだろう」<sup>(8)</sup>。

しかしながら、ヴェロンは単に観客数の増大を目指したわけではない。一定数のロージュの価格を高く維持

し、それにふさわしい財力と権力の持ち主のみが購入できるようにした。<sup>(9)</sup>つまり、観客席の種類によって観客の差別化を厳密に行い、新興の上流階級の中でもトップ・クラスと、それ以下のクラスを分離し、かつ、誰の目にも序列が明らかにわかる仕組みを導入したのである。この差別化、序列によって、オペラ座の威信は保たれ、その威信を利用することで自らのステータスを確認、誇示しようとする階級をオペラ座に集めることが可能となった。ヴェロンはロージュを改装する際に仕切りを工夫して、舞台を見ることよりも、ロージュにいる自分の姿を他の観客に誇示するのに都合のよい作りにしたことが顕著な例である。

ヴェロンの改革で、もう一つ功を奏したのは、バレリーナの練習、準備のための場である、フォワイエ・ド・ラ・ダンスへの観客の出入り解禁である。ここでは、バレリーナと近しく接し、パトロンになる（愛人にする）ことも可能であったが、出入りを許されたのは、ごく限られた階級の男性であった。その常連となったのは、1830年ごろに始まった「loge infernal」（舞台下手の前桟敷で、奈落のように深い位置にある）のアボネ（abonnés＝予約会員）たちであった。メンバーは、オルセー伯爵をリーダーとする面々、ジョッキー・クラブの面々が主で、貴族、政治家、軍人、銀行家、ジャーナリストなどである（Kahane, 1988:21）。オペラ座の上得意客として、ヴェロンが特権を与えた階層は、もはや貴族階級に限らず、既に多大な権力、財力を有していた新興の大ブルジョワが加わっていたことが指摘できる。

ヴェロンは自著で、経営の成功の要因を、以下のように記している。「この絶大なる成功は、まず何よりも『Robert-le-Diable（悪魔のロベール）』『Juive』『Gustave』その他や、『シルフィード』、タリオ二嬢、いく度かオペラ座と契約した傑出した芸術家たち（省略）の賜物であり、また、ブルジョワジー、国民軍、エリート観衆の到来によるものである。かつての上得意客である貴族が、劇場とロージュを無料で占めていたのに対して、彼らは金を支払った」（Véron, 1860:128）。

新興ブルジョワらが支払った金が、いかにオペラ座の予算を潤したかについては、予約会員券の売上増加によって知ることができる。<sup>(10)</sup>ヴェロンは1835年に辞任したが、後を継いだデュボンシルも手法を踏襲し、補助金が年々削減されたにも関わらず、<sup>(11)</sup>おおむね黒字経営が続いた。新興ブルジョワを差別化しながら、アボネとして取り込む戦略の結果、ヴェロンは経営を好転させたのである。

## ②第二帝政期

1854年、オペラ座は皇室費によって賄われることになる。オペラ座は、政治体制が変動する中でも常に行政に組み込まれてきたが、1851年にクーデターを起こし、翌年に帝政を宣言してナポレオン三世を名乗るようになったルイ・ナポレオンも、旧体制の王室、ナポレオン一世の皇室のように、オペラ座を維持、所有した。オペラ座を所有することによって、新しい権力者は、権威の誇示と正統性のアピールを試みたと考えられるだろう。

一方の観客層も、もはや旧体制の貴族階級ばかりではない。この時期の特権的な観客層の地位、職業、所有する席については、舞台裏へ入る許可を得ていた観客のリストから、ある程度伺うことができる。[Liste des personnes admises à jouir des entrées sur la scène arêtee au 8 janvier 1859]（Kahane, 1988:38-40, ANNEX II）を分類すると、リストに名前が挙げられた146人中、アボネは39名である。アボネのうち貴族は9名（公爵2名、侯爵2名、伯爵4名、男爵1名）であり、その他の30名については地位、職業の記入がない。非アボネのリスト者のうち、地位、職業が記入されているのは86名で、そのうち貴族は21名（公爵4名、侯爵3名、伯爵9名、子爵2名、男爵3名）であり、皇室関係その他の政治職についているものもある。その他は、将軍5名、上下院議員8名、役人13名、法曹関係2名、海外からの賓客2名、ゴーチエ、サン・ジョルジュ、スクリーブラオペラ座専属台本作家、オーベール、ガブリエリ、マイアーベア、ヴェルディ、ロッシーニら作曲家計17名、ヴェロンを含めた劇場関係者6名、その他である。二階正面桟敷（premières loge, premières balcon）、前桟敷（loge d'avant-scène）など高額の席は、前述のように限定された上流階級のために確保されたものであるが、これらを占めているのは、アボネ、非アボネともに貴族以外の観客のほうが多い。地位、職業が記されていない人物は圧倒的に一階平土間前方の仕切り席（stalle d'orchestre）など比較的低額の席が多い。これらは、経済力をつ

けたプチ・ブルジョワや高等教育を受けた勤労者、あるいは、サクラなどの常連だと推測できる。

全体数からみれば、もはや貴族は約5分の一であり、最高級のロージェから、平土間仕切り席に座るものまでいる。その貴族といえども、旧体制から続く由緒ある貴族か、新たに貴族の称号を与えられたものか定かではない。他方で、政治家、軍人、役人ら大ブルジョワからプチ・ブルジョワまでの割合が高い。これらは、前述のヴェロンが描いた観客層を踏襲しており、アボネになる余裕を持つブルジョワ層がさらに拡大し、その要望にオペラ座が応えたことを示している。

その他の観客層に、台本作家、作曲家、作家などの芸術家、批評家、ジャーナリストがいる。文化的エリートである彼らもまた、社交界の一角を占め、楽屋裏へ出入りする特権を持っていた。

一方、当時パリで増大していた労働者階級は一般に低賃金であり、オペラ座のチケットは天上棧敷であつても買う余裕はなく、せいぜい、年に数度の無料招待公演、優待公演などを見る程度であつた（ヴァルター、2000:450-451）。但し、新聞、雑誌など、盛んな出版ビジネスから比較的廉価な情報を得ることが可能な層もあった。また、当時盛んに出版されたバレリーナのリトグラフによって表象された、「シルフ、バヤデール、ナイアド、ウィリス、ハーレムの少女などのイメージは、時代のピンナップ」（Chazin-Bennahum, 1997:129）であり、中産階級が好んで買い求めた。それらの多くはメール・ゲイズに適う理想化、象徴化されたバレリーナ像であり、フォワイエ・ド・ラ・ダンスにおけるクルチザンヌのごときイメージも投影され、男性のセクシャルなファンタジーをかき立てるに十分であつたろう。一方、上流階級の婦人を対象とした高級モード雑誌が『シルフィード』と命名されて1840年に刊行され、成功している。タリオーニに代表されるバレリーナが、女性の憧れを喚起するイメージとしても定着していたといえよう。

以上から、パリ・オペラ座の観客層を単純化して分類すれば、振興の大ブルジョワである政財界の有力者を頂点とし、貴族、プチ・ブルジョワ、文化的エリートらによって形成されるものであり、その背後には、シアター・ゴアではないが事情には精通した一般大衆が広く存在していたと推測することができる。雑駁な分類ではあるが、それぞれの観客層がロマンティック・バレエをいかに受容していたのか、以下で考察を試みる。

## 2. ロマンティック・バレエに投影された観客の志向と受容

まず、観客層の主流派である新興ブルジョワについて、彼らの願望をヴェロンが巧みに捉えて、様々な戦略をとったことは既に述べた。ジョッキー・クラブのメンバーに象徴されるように、新興ブルジョワの中には豊富な経済力と権力を背景に奢侈と放蕩に向かったものもあった。とはいえ、男性である彼らがバレリーナの身体を、セクシャルな対象とだけ見なしていた、と論じるだけでは見逃すものもあるだろう。より直接的、煽情的に身体をさらしていたダンサーは、オペラ座以外の序列の低い劇場やブルヴァールに多数おり、そのようなダンサーの方が容易に手に入れることができたからである。

ロマンティック・バレエを踊るバレリーナ、しかも、オペラ座のバレリーナが表象したのは、いかなるものであつたのか。最初に、作品の物語性から考察しよう。

### ①新興ブルジョワと作品の主題

ロマンティック・バレエの主題には、（パリから見た）地方、異邦、田園生活（自然）、過去の時代などの理想化、現実逃避という、空間的、時間的なロマン主義的憧憬が認められる。ロマン主義についてエリアスは、中世後期の武家貴族、領主貴族から16、17世紀の宮廷貴族へと構造変化した時代におけるロマン主義的潮流と、19世紀における有職市民階層の台頭という社会の構造変化期にみられるロマン主義的潮流を、同一の反復的基本図形であるとみなしている。19世紀における有職市民階層、すなわち新興ブルジョワ階層におけるロマン主義の受容とは、「機能的に下降しつつあるか、あるいはすでに没落してしまった社会階層を、のちの発展段階の担い手たちがロマン主義化するという独特な現象」（エリアス、1981:350）である。このような「ロマン主義

的な一種の厭世主義」に象徴的に現れた感情の一形式が「過去のよりよき自由で自然な生活の幻影への自己の理想の投影」(エリアス、1981:352)であるという点に置いて、新興ブルジョワが受容したロマンティック・バレエの主題に重なるものである。

従来、このようなロマンティック・バレエの主題と、媒体としてのバレエの様式との関わりについては、主要な登場人物である妖精のキャラクターと、トゥ・シューズの技法によって創出される、空気のように軽やかな動きのイリュージョンとの一致が語られてきた。では、妖精に適した技法とイリュージョンが、ほかならぬバレエの様式において実現されたのは何故か。それを考察するため、拙稿(稲田、2003)では、技法、イリュージョン、様式の関係性を明らかにするよう試み、以下の点が導かれた。

妖精の軽やかさ、無重力のイリュージョンは、単にトゥ・シューズを履いて踊るだけで創出されるものではない。ダンサーが動く際には身体上に重力、疲労、アライメントのエフォートの痕跡が現れるが、それを仕掛け(準備動作)から着地(ア・テール)の衝撃まで隠蔽することによってエフォートレスのイリュージョンを創出することができる。エフォートの痕跡を隠蔽するためには、ダンサーは身体内部で、身体各部に働く力のベクトルを必要に応じて“アイソレーション”する必要がある。このような意味での“アイソレーション”は、個々にダンサーが行っている技法を抽象化するため、筆者が新たに導入した概念であるが、それはバレエの様式を遵守することによって遂行されるものである。つまり、バレエの様式が内包している「見える原理(1)」であるアン・ドゥオールと、「見えない原理(1)」のアイソレーションによって構築される技法によって、エフォートレスのイリュージョンが創出され、それによって補完されることで初めて、軽やかさ、無重力のイリュージョンを創出させることは可能となる。この推論によって、ロマンティック・バレエの主題に不可欠な妖精の軽やかさ、無重力のイリュージョンと、バレエの様式との結び付きが明らかとなる。

## ②新興ブルジョワと動きの様式化

ところで、軽やかさ、無重力とエフォートレスのイリュージョンは、バレエの様式のもう一つの特質とも関わるものである。

1832.3.12の『ラ・シルフィード』初日を見た観客は、「全く新しいスタイルのダンスであり、他の競争者のだれよりも優美であり、素晴らしい軽やかさ、荒々しいエフォートが全くなく、彼女は舞台を横切るシルフのように、浮かび跳ねていたように見えた」(Barringer, Schlesinger, 1996: 3)<sup>(13)</sup>と記述している。また、1832.8.24『Le Journal des Débats』掲載のジュール・ジャンン(Jules Janin, 1804-1874)による“Mlle Taglioni”は、「ついに彼女はあの軽やかさと共に、私たちのもとへ帰ってきた！」で始まり、その性質を「自然で、流れるようで、わざとらしさのない優美さ」と記している(Chapman, 1997:215-216)。

これらの記述が示すのは、“優美(grâce, grace)”という特質に対する、観客の注目、重視である。優美の性質、あるいは同種の性質として列挙されているのは、軽やかさ、エフォートレスネス、自然さ、流れるよう、わざとらしさのないことなどである。バレエの技法に求められる優美について遡れば、カステリオーネ(Baldassarre Castiglione, 1478-1529)の『The book of the Courtier』(1514)の“sprezzatura(気取りのなさ)”に関わる優美へと至ることができる(Carter, 1998:21)。それは、バレエの発祥地であるイタリア、ルネッサンス期の宮廷人の作法として求められた性質であり、イタリアからフランスへ移入され、宮廷バレエとして発展したのちにも継承された、宮廷貴族の作法の特質である。これは、エリアスがフランスの宮廷社会の特質とみなした「宮廷的合理性(一定の重大な目的のための情感の抑制)」、すなわち「気まぐれな個性とかそんな個性同士の私的個人関係の変わり易さから交際を切り離し、それを完全に組織化し、部分的過程に細分化した」「完全な様式化」(エリアス、1981:173)に含まれるものであろう。宮廷バレエの技法が内包した「宮廷的合理性」としての動きの様式化に備わっていた優美という特質は、宮廷バレエが劇場へ移り、19世紀のロマンティック・バレエの時代になっても、変化はあるにしても温存されていた推察される。

あるいは、前述のエリアスの論を借りれば「すでに没落してしまった社会階層を、のちの発展段階の担い手たちがロマン主義化するという独特な現象」(エリアス、1981:350)として、新興ブルジョワは旧貴族階級の様

式化された動きに備わる優美さをロマン主義の対象にしたとみなすことも不可能ではないかもしれない。そうすると、前述したGarafolaによるdanse d'écoleのジェンダー化の枠組である、“男性性=力：女性性=軽やかさ、優美”について再考することができよう。バレエの技法が孕む“力”とは、女性性を損なうものとしてのみとらえられるのではなく、貴族的な動きの様式化を損なう、力み、強張り、硬さとしてもとらえられることができよう。軽やかさと優美とは、バレリーナの女性性の特質であるとともに、貴族的な動きの様式化の特質でもあり、かつてはダンスール・ノーブルである男性ダンサーが保持していたものではなかつたろうか。新興ブルジョワは、このように多義的な特質を認めたために、バレエを見ることに満足し、バレエの技法によって創出されるイリュージョンを楽しんだという仮説をたてることができるだろう。

もちろん、バレエが上演される劇場は、ヴェロンが作り上げた新興ブルジョワのヴェルサイユ=宮廷であったことも忘れてはならない。観客自身も、ロージェに座る自らの振る舞いに、「宮廷的合理性」のごとき彼ら流の様式化を求めた<sup>(15)</sup>。したがって、19世紀前半の新興ブルジョワがロマンティック・バレエに求めたのは、ロマン主義的物語と、バレリーナが現出させた妖精のイリュージョンのみならず、バレエの技法が内包する旧体制の貴族的な様式性としての優美さでもあり、宮廷のごとき劇場で自ら旧体制の貴族のように振舞うことであつたと考えられるだろう。このような様式性は、新しく上流階級や社交界に参入しようとする新興ブルジョワが、その身分に相応しい様式性として、模倣すべき対象であつたと推測できる。このようなハビトゥスを受け入れ、従うことによって、新興ブルジョワは、彼らより下位の階級との差別化を図り、自らのステータスを確認、誇示することができたと考えられるであろう。

### ③新興ブルジョワと文化的エリートの視覚性への傾斜

特権的な階級の一部に加わった文化的エリートも、ロマンティック・バレエを受容した。彼らは、古典主義作品の主題、慣習についての古びた形式性に反発し、ロマン主義を擁護した。「L'art pour l'art」を唱えたテオフィル・ゴーチエ (Théophile Gautier, 1811-1872) は、その筆頭であるが、当時のフランス人が「舞踊の造形美のみに満足しない」で、「はっきりした意味、劇行為、論理的な筋の運び、教訓、確定的な結果」を重視するという新古典主義的傾向にあり、ノヴェール以来のバレエ・ダクシオン偏重であることを批判して、以下のような批評を書いた。「私個人のことを言えば、筋だてはばかりしくても、きれいな踊り子が跳びはねるのを愉快地眺める術を心得ている。もし可愛らしい脚がよく反って (筆者注、脚ではなく足)、矢のように降りてポワントで立つなら、もし眩しいようなすらりと伸びた足が (筆者注、足ではなく脚) 薄布の霧のなかでなまめかしく揺れ動くなら、もししなやかにうねる腕がギリシャの壺の柄のような円を描くなら、もし微笑みがほころび、玉の露にぬれた一輪の花に似るならば、私はその他のことは気にかけない。話の筋に尾っぽも頭も中心部もないとしても、そんなことは私にはどうでもよい。バレエ作品の真の主題、ただひとつの永遠の主題、それはダンスである」 (ゴーチエ, 1994:85)<sup>(16)</sup>。

ここには当時のバレリーナに対する、フェティッシュなメイル・ゲイズが濃厚であり、ジェンダー論的観点から、しばしば批判的に扱われてきた。だが同時に、身体へのフェティッシュな視線には、バレエの動きから、身体が造形するラインを抽出し、その抽象性に着目するという、視覚性重視の受容方法をみとめることができる。ゴーチエはかつて美術を学び、ウィリアム・ホガース (William Hogarth, 1697-1764) の「Analysis of Beauty」(1753)に記されたサーペンタイン・ラインと動きに現れる、美と優美についての画論、さらにヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768) のギリシア美術論に影響を受けていた (Clark, 2001:238)。動きと線への注目には、ダンサーの踊りに対するナラティブな視線とは異なる、フォルマリズムの萌芽を指摘することができる<sup>(17)</sup>。

また、新興ブルジョワにとってもバレエの視覚性は重要であつた。ただしそれは、舞台装置や衣裳の豪華さ、新奇さ、ガス・ライトの導入による照明演出効果などのスペクタクル性を、ナラティブよりも重視したゆえである。

凋落しつつある貴族階級にも、ロマン主義的物語と、「宮廷的合理性」が残存するバレエの様式を楽しんで

いたものがいたことは想像に難くない。また、あるものは、舞台上のバレリーナが動くたびに、釣鐘型をした白く長いロマンティック・チュチュが膨らんで揺れるのを見て、その白さと形態に、王政復古の白百合（ブルボン王朝の家紋）を重ねていた。彼らにとって、バレリーナのチュチュは、共和制下の君主制主義者による意趣返し（Folliot, 1997:39）の象徴であったとする論考もある（Folliot, 1997:39）。

以上のようにロマンティック・バレエは、多様な観客層が様々な視点と方法によって受容することで隆盛したといえるだろう。

### 3. ロマンティック・バレエの終焉

ところが、19世紀半ばを過ぎると、ロマンティック・バレエは急速に衰え始める。パリ・オペラ座は、1870年初演の『コッペリア』で復活を図ったのもつかのま、数ヵ月後に勃発した普仏戦争での敗北、さらに第三共和制という社会体制の転換、1873年の火災によるオペラ座劇場喪失によって、状況は大きく変わる。

1875年に新築されたパレ・ガルニエのオペラ座では、フォワイエ・ド・ラ・ダンスに出入り可能なメンバーが、ペルティエ通りのオペラ座とはすっかり変化している。「Un vieil abonné（老アボネ）」の著者は、固有名詞を数多く挙げながら、昔を懐かしみ、現在の変化を嘆いている。この著者は、新しい観客の特徴を、「見知らぬ連中が帽子を頭に被り、ポケットに手をつこんだまま入ってくる」という礼儀作法の違いとして表している（Kahane, 1988:22-23）。旧体制の貴族階級には必要不可欠であり、19世紀前半の新興ブルジョワが模倣しようと努めた「宮廷的合理性」としての礼儀作法は、19世紀末に台頭するブルジョワジーには、もはや顧みる必要のないものとなったのかもしれない。礼儀作法の軽視として象徴的に表された、新たな観客層のハビトゥスの変化が、バレエの様式にも反映されるのは、当然の成り行きだったであろう。

この時期、フランス派の優美（grâce）にかわって振付家が志向するようになったのは、カルロ・ブラジス（Carlo Blasis, 1795-1878）のスタジオで受け継がれてきた、イタリア派の活気（brio）であった。膝丈まで短く切り詰められたチュチュと、ミュージック・ホールのレヴューの普及と平行して、イタリア派の妙技はヨーロッパ中へ広まっていた。美の基準は、耐久力と、何よりも“鋼鉄のポワント”による踊りへと向かったのである（Folliot, 1997: 26）。エデン劇場などでは、大胆なイタリア派の作品と、イタリア人バレリーナのヴィルトジテが観客を引き付けた。このスペクタクル性、通俗性については、ステファヌ・マラルメ（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）の「芝居鉛筆書き」（『ディヴァガシオン』、1897）等にも詳しい。

このような劇場に、新たに参入した観客層が集う客席は、オペラ座のブルジョワのように1、2階のロージュや平土間に留まらず、3、4階、天井桟敷へと広がったと考えられる。すると、そのような高い位置にある客席からは、舞台の見え方が異なってくる。

かつてオペラ座で隆盛したロマンティック・バレエでは、白く長いチュチュを着たバレリーナが、ポワントや跳躍の技法によって、エフォートレスと軽やかさ、無重力のイリュージョンを創出した。この優雅に浮遊するような技法は、1、2階のロージュや平土間から、視線をほぼ水平に保つことで見ることでできたものである。ところが、舞台から遠く、上から見下ろすような席では、脚の細やかな動きは長いチュチュに隠れ、床からフワリと浮かぶような浮遊感は把握しにくい。そのため、ロマンティック・バレエに特有の技法とイリュージョンを楽しむことは困難になると推測できる。

したがって、イタリア派のバレエで、さらに、ロシアで発展するクラシック・バレエにおいて、バレリーナの動きをより大きく、明瞭にし、遠くからでもわかるパとヴィルトジテを取り入れ、さらに、チュチュの丈を短く切り詰めていくという傾向を助長させる要因の一つとして、新しい観客層への視覚効果の増大をあげることもできるだろう。大衆化、均一化されていく観客層と、彼らが占めた座席からの視線は、バレエの様式にも影響を与えていくことになるだろう。

一方、パリ・オペラ座ではイタリア人バレリーナ招いて数々の公演を催したものの、衰退は避けられなかつ



た。この後、パリ・オペラ座を中心とするヨーロッパのバレエは衰退の一途を辿り、20世紀初頭にディアギレフ率いるバレエ・ルスがロシアから登場し、鮮烈なモダニズムでバレエ界を席卷するまで、劇場に観客を取り戻すことはできなかった。

### 〈結論〉

バレエの技法と様式については20世紀初頭以来、ヴォルインスキー、アンドレ・レヴィンソン、デヴィット・マイケル・レヴィンらフォーマリストによるさまざまな言説が残されてきた。そこで対象にされた多くは、個々のパヤ抽象作品の振り付けにおける様式であった。それに対して本稿では、ロマンティック・バレエの技法と様式について、拙稿（稲田、2003）で考察した単純モデルである、「見える原理（1）」「見える原理（2）」「見えない原理（1）」「見えない原理（2）」をふまえながら、「見えない原理（2）」としての観客の受容との関わりを考察した。

その結果として導かれたのは、以下の点である。ロマンティック・バレエの中心地であるパリ・オペラ座の観客は、政財界の有力者となった新興の大ブルジョワを頂点として、貴族、プチ・ブルジョワ、文化的エリート等によって形成されていた。旧体制の貴族階級に代わって勃興したブルジョワは、ロマン主義の主題と、それをエフォートレス、軽やかさ、無重力のイリュージョンとして視覚化し、かつ貴族的な優美さをたたえていたバレエの様式、さらに宮廷のような劇場を好んで受容し、自らのアイデンティティを確認、誇示した。かつての教養を蓄えた貴族階級が、ナラティブ性を重視して受容したバレエを、新興ブルジョワは、動きのイリュージョンと様式、演出によって視覚性が重視された、スペクタクルなものとして受容したといえよう。

以上のように描き出されたロマンティック・バレエが、バレエの歴史に新たな側面を書き加えるための一助となれば幸いである。

- 注(1) アン・ドゥオールをバレエの原理とみなした言説は古くからみられる。20世紀初頭にアンドレ・レヴィンソンは、バレエを「ターン・アウト・ボディ」の原理に基づくものとみなし、トルソという中心から四肢を外側へ開く（turn）ことで、バランス、横移動、脚のエクステンション、ターンが助けられ、どの方向へも容易に、優雅に動くことが可能になったと考えた。それによって、バレエはイミテーションへの依存から開放され、それ自体の発展が可能になったというのが彼の意見である（Carter, 1998: 24）。セルマ・J・コーエンも、バレエの“classical style”を定義するために、5ポジションの内に明示されているものとしてのアン・ドゥオールの原理について論じた。コーエンは、この原理によってバレエのヴォキャブラリー（特に、脚のエクステンション、ピルエット、アントルシャなどの妙技）が可能になったとみなし、日常生活では非実用的だが宮廷での礼儀作法に適うものであったと歴史的背景に言及した。アン・ドゥオールによって、意味のない動きが容易となり、それがダンスの様相を創出すると論じたのである（Cohen, 1983: 341）。
- (2) アルボーの記述は、16世紀フランスのダンス一般についてであるが、かかとをつけて爪先を開く「pieds joints」の角度は、自然な脚のローテンションの範囲内でダンサーの裁量に任されており、ボーシャンの時代でも、アン・ドゥオールの角度は約90度であった。その後、角度は徐々に広がり、1820年にミラノで出版されたカルロ・ブラジスの『Traité élémentaire, théorique de l'art de la danse』では、180度まで開くことが求められており、以来180度の原則は現在まで続いている。
- (3) 1832年、パリ・オペラ座初演。振付フィリッポ・タリオニ、作曲シュナイツホファー。主演マリー・タリオニ。
- (4) ロマンティック・バレエのもう一つの重要な技法に、taquetéと呼ばれる足を速く、シャープに、スタッカートで動かすバがあり、それを代表するのが素早い足捌きと官能性に優れたファニー・エルスラーである。だが、主としてキャラクター・ダンス、フォーク・ダンスに用いられたものであるため扱わなかった。
- (5) 最初期のトゥ・シューズは、バレエ・シューズであったサテン・スリッパの爪先の先端と左右部分を、厚く糸でかがって補強した程度であり、ソールも柔らかい革で、内側の爪先部分に詰め物をして履いたと考えられている。したがって、足部を支えるための強度が十分ではなく、瞬間的に爪先立つしかなかったことは容易に推測される。現在のトゥ・シューズのように、爪先に厚紙を重ねて糊や膠で固めて平面（プラット・フォーム）を作り、左右と上部も固めてボックス状にし、厚い中敷き（インソール）と底革（シャンク）で足全体を包みながら身体を支える構造になるのは、1860年代以降である（Beaumont, 1946: 55）。
- (6) ロマンティック・バレエ期に、バレリーナの衣裳として定着したロマンティック・チュチュは、モスリン、ゴーズ、チュールなどの薄い布で襷を作りながら、何枚も重ねて釣鐘状のシルエットに整えられた、白く、膝下まで

- 丈のあるスカートと、コルセットのように張り骨を入れて、胴体を拘束するボディスからなる衣裳である。その後、次第にスカート丈は、短く切り詰められ、釣鐘型からマッシュルーム型、円盤型へと変わり、ボディスも拘束の少ないものになった。従来の言説では、このような衣裳の軽量化、短縮化による身体の可動性の拡大が、技法の進歩、発展を導いたとして語られることが多かった。それに対し、拙稿（稲田、2000）では、機能性だけでなく、性的表象によって衣裳の変化を論じ、そこに見え隠れするバレリーナの脚の両義性を論じた。
- (7) ヴェロンが就任するまで、繰り返し上演されていたものに、以下のような作品がある。フランス革命から、第一帝政期に初演された、『PSYCHÉ』と『TÉLÉMAQUE』は、1790年から1829年まで、それぞれ560回、413回上演された。王政復古期に初演された『FLORE ET ZÉPHIRE』は1815年から1831年までに173回、『MARS ET VÉNUS』は、から1838年までに166回上演されている。(Gust,2001:297-335)
- (8) Véron, Louis, 1854, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, 3.Bd.,Paris,p.171からの引用。(ヴァルター,2000:77)
- (9) 1831年、ヴェロンは監査委員会に対して以下の意見を述べ、了承された。「値段の高い一定数のロージェは値下げしてはならない。いったん値下げをすれば、あまり財力のない客も値段に引かれてそこへ座るだろう。彼らを歓迎するにやぶさかではないが、しかし『もっと上のクラスの』お客は、彼らと一切のコンタクトを拒否するに違いない」(ヴァルター,2000:464)。
- (10) オペラ座総収入のうち予約会員券が占める割合は、1833年には20%を少々上回る程度だったものが、1839年には40%近くへと大幅にアップしている(ヴァルター,2000:77)。
- (11) ヴェロンの経営委託契約書(cahier des charges)によれば、一年目は810,000Frだった補助金が、二年目、三年目には760,000Frに削減された。三年目の6月1日、さらに670,000Frにまで削減された(Véron,1860:128)。これが原因となって、ヴェロンは翌年に職を辞している。
- (12) 『ラ・シルフィード』は、ノディエの『トレルヴィ、アーガイルの小妖精』が原作であり、第一幕はスコットランドの村、第二幕は魔女と妖精の住む深い森が舞台である。『ジゼル』はハイネの『妖精物語』にインスパイアされて制作され、第一幕は中世ドイツのライン溪谷の村、第二幕はウィリが現れる森の奥深くが舞台である。
- (13) Trucco,Terry, "To the Pointe," *Ballet News*, vol. 3 (March 1982),p.21からの引用。
- (14) セルマ・J・コーエンはバレエの"classical style"を定義するために、アン・ドゥオール の原理によるoutwardnessに、upward thrust、lightness、clarityを加えた。これらの性質は、クラシカル・ダンサーが優美さと共に肉体化するものであり、優美さが、ステップをエフォートレスに見せ、シームレスな流れで連結することができると記している(Cohen, 1983:345)。コーエンは、ロマンティック・バレエとクラシック・バレエの区別を行わず、また、優美という性質がエフォートレスの効果をもたらしかのように論じているため、本稿には適用できないが、優美とエフォートレス、シームレスな流れを結び付けている点が注目できる。
- (15) 様式化の一例として、オペラ座のロージェで繰り返し上げられる社交界に必要な不可欠であった「ダンディー」の性質をあげることができるだろう。1840年から1842年に出版された、『フランス人の自画像』には、当時の様々な階級、職種が辛辣な筆致で描写されている。その内「ダンディー Le Fat」の項目を執筆したウージェニー・フォア夫人によれば、「本物のダンディーは姿勢がピンとしている。しゃちこぼっているのではないことに注意しよう。彼はたえず微笑んで白い歯並をのぞかせるが、わざとそうやっているのではないことは誰にでもわかる。それは子供のころからの習慣」であり「ある種の投げやりな感じ、貴族的な無頓着さを身にまとっている」。「本物のダンディーはダンディーの称号を守ろうとするのに対し、ダンディー志願者はそれを獲得し、称号にふさわしいものになろうと努め、自分がそうであることを証明しようと懸命になる」(鹿島, 1999:68 - 71)。ダンディーにふさわしいのは、わざとらしさの见えない様式化された振る舞いであり、その世界に後から参入しようとするものは、その様式化された振る舞いを懸命に模倣しようとするのである。
- (16) 「her foot is tiny and well arched, rises on its pointe like an arrow/ le pied est petit, bien camber, et retombe sur sa pointe comme une fleche」となので、「脚」ではなく「足」である。「脚がよく反って」という日本語訳では、バレエにおいては「反張膝 (sway back knees)」を連想しやすいので「アーチの高い足」の方が適しているだろう。また、「すらりと伸びた足」は、「her leg is dazzlingly pure in shape/ la jambe, éblouissante et pure」であるので、「脚」の方が適切であろう。この「矢のように降り立つポワント」は、グリジの『ラ・ペリ』の批評でも用いられている。
- (17) Smithは、ロマンティック・バレエのオーケストラのスコアと、プレス批評を分析することによって、音楽のナラティブ性が減じ、抽象化が強まることで、身体への注目、特に女性の身体への注目傾向が生じたことを論じている (Smith,2001:235-236)。

#### 〈文献〉

- Arbeau, Thoinot, 1967, *Orchésographie*, Lengres, 1589. Orchesography, translated by Cy, Mary Stewart, Dover Publications, Inc., New York
- Arkin, Lisa C., 1997, "National Dance in the Romantic Ballet", *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, edited by Lynn Garafola, University Press of New England, Hanover: NH.

- Banes, Sally, Carroll, Noël, 1997, "Marriage and the Inhuman", *Rethinking the Sylph : New Perspectives on the Romantic Ballet*, edited by Lynn Garafola, University Press of New England, Hanover:NH.
- Beaumont, Cyril, 1946, *Ballet Design Past & Present*, Hazell, Wortson & Viney Limited., London.
- Carter, Curtis, 1998, "Western Dance Aesthetics", from *International Encyclopedia of Dance*, ed. Selma Jeanne Cohen, Oxford University Press, New York
- Chapman, John V., 1997, "Jules Janin: Romantic Critic", *Rethinking the Sylph : New Perspectives on the Romantic Ballet*, edited by Lynn Garafola, University Press of New England, Hanover:NH.
- Chazin-Bennahum, Judith, 1997, "Women of Faint Heart and Steel Toes" *Rethinking the Sylph : New Perspectives on the Romantic Ballet*, edited by Lynn Garafola, University Press of New England, Hanover:NH.
- Clark, Maribeth, 2001, "Bodies at the Opera: Art and the Hermaphrodite in the Dance Criticism of Théophile Gautier", *Reading Critics Reading: Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, edited by Roger Parker and Mary Ann Amart, Oxford University Press, Oxford
- Cohen, Selma Jeanne, 1983, "Problems of definition" from "Next week, Swan Lake: Reflections on dance and dances", from *What is Dance?*, ed. Roger Copeland and Marshall Cohen, Oxford University Press, New York.
- エリアス, ノルベルト, 1981, 『宮廷社会』 波田節夫, 中埜芳之, 吉田正勝訳, 法政大学出版局, 東京
- Folliot, Valérie, 1997, "Le costume comme support d'inscription", *Costumes de Danse ou la chair représentée*, La Recherche en Danse.
- Garafola, Lynn, 1997, "Introduction" *Rethinking the Sylph : New Perspectives on the Romantic Ballet*, edited by Lynn Garafola, University Press of New England, Hanover:NH.
- Gautier, Théophile, 1995, *Écrits sur la Danse*, Actes Sud.
- Gautier, Théophile, 1986, *Gautier on Dance*, translated and edited by Ivor Guest, Dance Books, London
- ゴーチエ, テオフィル, 1994 『舞踊評論』 井村実名子訳, 渡辺守章編, 新書館.
- Guest, Ivor, 2001, *Le Ballet de l'Opera de Paris*, Flammarion, Paris
- 稲田奈緒美, 2000 「バレリーナの脚の両義性～芸術化への枠組」、演劇映像・第41号、早稲田大学演劇映像学会、東京
- 稲田奈緒美, 2003 「ロマンティック・バレエとクラシック・バレエの技法とイリュージョン～見える原理と見えない原理」、専修大学人文科学研究所月報。2003年度刊行予定。
- Kahane, Martine, 1988, *Le Foyer de la danse*, Les Dossiers du Musée D'Orsay 22, Paris
- 鹿島茂, 1999 『職業別 パリ風俗』 白水社, 東京
- Meglin, Joellen A., 1997, "Feminism or Fetishism: La Révolte des femmes and Women's Liberation in France in the 1830s" *Rethinking the Sylph : New Perspectives on the Romantic Ballet*, edited by Lynn Garafola, University Press of New England, Hanover:NH.
- Smith, Marian, 2000, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, New Jersey
- Smith, Marian, 2001, "About the House", *Reading Critics Reading: Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, edited by Roger Parker and Mary Ann Amart, Oxford University Press, Oxford
- Véron.M.Louis, 1860, *Paris en 1860 les Théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'en 1860*, Librairie Nounelle, Paris
- ヴァルター, ミヒャエル, 2000 『オペラハウスは狂気の館 19世紀オペラの社会史』 小山田豊訳, 春秋社, 東京